

O teatro musical no Brasil e a adaptação fisiológica da técnica do belting para o português brasileiro cantado

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Performance Musical

Bruna Marcela Queiroz Melo
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
bruna.melo@ufam.edu.br

Edna Andrade Soares
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
musicedna@gmail.com

Resumo.

A prática de montagens no formato de Teatro Musical tem sido cada vez mais popularizada no Brasil. Hoje, podemos observar grandes movimentações por parte dos artistas nacionais para estarem à altura das grandes produções importadas diretamente da Broadway para os palcos daqui. No entanto, a realidade que tange o artista de Teatro Musical é ainda algo recente para os profissionais da voz, carecendo de estudos acerca de suas principais nuances, sobretudo no que diz respeito às especificidades da utilização do *belting*. Por se tratar de algo amplamente estudado, desenvolvido e difundido prioritariamente nos Estados Unidos, país cuja língua materna difere em muito do português brasileiro quanto à forma de emissão e fonética e fonologia, alterações na fisiologia vocal são decerto necessárias para que se possa empregar de maneira saudável tal método. O objetivo fundamental deste trabalho é identificar e compreender quais são e como são feitas essas adaptações pelos profissionais de Canto atuantes no Teatro Musical dentro do cenário nacional. Para isso, foi feito um levantamento bibliográfico e documental acerca da Fisiologia Vocal para o Canto, do desenvolvimento da técnica do *belting* e como se dá a emissão da voz cantada nesta modalidade, onde constatou-se que, como o português é uma língua de emissão baixa, com vogais mais abertas e pouca nasalidade, ao utilizarmos o *belting* aqui obtemos características próprias devido a tais particularidades, porém, na prática, pouca ou nenhuma diferença se é notada na coordenação entre aparelho respiratório e volume de ar, fonação e articulação no geral.

Palavras-chave.

Teatro musical, Fisiologia vocal, *Belting*

Title.

The Musical Theater in Brazil and the Physiological Adaptation of the Belting Technique to Sung Brazilian Portuguese

Abstract. Tradução do resumo para o inglês

The practice of staging productions in the Musical Theater format has become increasingly popularized in Brazil. Today, we can see great efforts on the part of national artists to match the great productions imported directly from Broadway to the stages here. However, the reality that concerns the Musical Theater artist is still something recent for voice professionals, lacking studies about its main nuances, especially with regard to the

specificities of using belting. However, the reality of the musical theater artist is still somewhat recent for voice professionals, and there is a lack of studies on its main nuances, especially with regard to the specifics of using belting. As this is something that has been widely studied, developed and disseminated primarily in the United States, a country whose mother tongue differs greatly from Brazilian Portuguese in terms of the way it is emitted and its phonetics and phonology, changes in vocal physiology are certainly necessary in order to be able to use this method in a healthy way. The fundamental aim of this work is to identify and understand what these adaptations are and how they are made by singing professionals working in Musical Theater on the national stage. To this end, a bibliographic and documentary survey was carried out on Vocal Physiology for Singing, the development of the belting technique and how the sung voice is emitted in this modality, where it was found that, as Portuguese is a low emission language, with more open vowels and little nasality, when we use belting here we obtain our own characteristics due to these particularities, however, in practice, little or no difference is noticed in the coordination between the respiratory system and air volume, phonation and articulation in general.

Keywords.

Musical theater, Vocal physiology, Belting

Introdução

O Teatro Musical é hoje um gênero bastante conhecido e difundido ao redor do globo, no entanto, sua história como manifestação artística e cultural propriamente dita, como nos diz Bergamo (2014, p.12), remonta aos Estados Unidos dos anos de 1735. Silva (2019, p.10) complementa, afirmando que muito antes de se conhecer o que posteriormente seria chamado de Teatro Musical, houve primeiro muitos anos de desenvolvimento de uma nova forma de se fazer arte, baseada nas transformações gradativas advindas de um gênero anterior.

Gênero este, ainda citando Silva (2019, p.12), que era considerado menor, quase como um “subgênero” dentro da já tão conhecida e difundida Ópera, as operetas. Apesar de sua pequenez, como o próprio nome já sugere, as montagens de operetas, sobretudo francesas, foram o pontapé inicial para que o embrião do Teatro Musical na conformidade atual existisse e consagrasse os Estados Unidos como o grande “inventor” dos musicais. Considero a fala de Leite e Becate (2013) pertinente para demonstrar o quão importante é, para os norte-americanos, a cultura dos musicais e da *Broadway*, onde dizem:

Os Estados Unidos sempre foram grandes produtores deste gênero e é lá que se localiza o lugar mais famoso do mundo em matéria de musicais: *A Broadway*. Sempre tiveram excelência em suas montagens, atores muito preparados e dinheiro para eles não parece ser um problema. Há teatros e mais teatros recheados de musicais para atender a todos os gostos. Muitas peças ficam anos em cartaz, e a cada ano acontecem produções cada vez mais modernas e encantadoras (LEITE E BECATE, 2013, p.02).

Ou seja, é notório que, além de desenvolver o gênero, os Estados Unidos também aperfeiçoaram e elevaram cada vez mais o nível de suas produções, tornando-se assim uma referência mundial no que diz respeito aos musicais.

No Brasil, Esteves (2014, p.91) confirma que o “boom!” do Teatro Musical se deu através da Lei Rouanet, de 1991, que deu à cultura o apoio financeiro e o incentivo que se precisava para, sobretudo, importar produções estadunidenses e encená-las em solo tupiniquim. Dessa forma, as grandes metrópoles do sudeste do país começaram a hospedar produções cada vez maiores de grandes musicais já conhecidos e apreciados fora do Brasil, e o público já existente aumentou ainda mais.

Essa importação de grandes produções trouxe consigo também as técnicas comumente utilizadas nelas, sendo o *belting* a mais habitual, de acordo com Cardoso e Fernandes (2015, p.54). As peças trazidas para cá foram então traduzidas e musicalizadas de maneira a adequar-se ao nosso idioma, mas procurando manter-se, ao máximo possível, fiéis aos originais norte-americanos.

Assim sendo, ainda em conformidade com os autores acima citados, a demanda por profissionais artistas que dominassem a técnica do *belting* tornou-se cada vez maior e, sendo esta algo ainda recente para nós, considerando principalmente o quão diferente é a nossa língua daquela original para a qual este método foi desenvolvido, têm-se preocupado cada vez mais em pesquisar e compreender os aspectos relacionados à fisiologia vocal por trás dela.

Considero que haja um grande desafio por parte dos profissionais atores e cantores que possuem o português como língua-mãe e que buscam se especializar na área do Teatro Musical, pois ao contrário do francês, italiano e espanhol, por exemplo, elencando as línguas “irmãs” da nossa, o inglês teve sua origem de uma fonte completamente distinta, comenta Baptista (2000, p.04). Este idioma possui majoritariamente emissões de foco nasal, o que favorece o “to belt” ou “beltar”, como se traduziu o termo para a utilização da técnica em determinados pontos da canção. Em contrapartida, o português possui um maior enfoque em emissões orais, ou seja, não é tão natural para nós, falantes do português brasileiro, aplicar efetivamente o *belting* inteiramente da forma como ele nos é advindo dos Estados Unidos.

Silva (2020, p.17) considera que a forma como se dá a fisiologia vocal, a exemplo do comportamento dos músculos intrínsecos da laringe, no *belting* é peculiar a si própria e não há como comparar ou utilizar-se dos mesmos parâmetros do Canto Lírico, seja para aplicá-la ou

para ensiná-la. Posto isto, este trabalho, salientando que até o momento da submissão neste congresso é uma pesquisa em andamento, visa identificar e compreender essas adaptações realizadas para a emissão vocal na utilização do *belting* para a língua portuguesa do Brasil com todas as suas particularidades, seja com relação à respiração, volume de voz ou ressonância, ou com as variações oriundas à língua brasileira.

O canto do Teatro Musical: surgimento, conceito e especificidades da técnica do *Belting*

A primeira técnica desenvolvida e reconhecida de Canto foi, como já sabemos, a do Canto Lírico. Segundo Sacramento (2012, p.01), esta técnica manteve-se em ascensão no mundo inteiro até meados do século XX, sendo considerada a única maneira correta de se cantar, no âmbito da música ocidental. Quaisquer outros tipos de estilos e preparo de cantores que fugissem ao erudito, careciam da organização de um método apropriado.

À vista disso, compreende-se que, embora o gênero Teatro Musical tenha se desenvolvido e sua ancestralidade remonte aos tempos mais remotos da humanidade, a técnica de canto específica para ele não surgiu de imediato. Uma vez que tivemos um mundo ocidental dominado pela hegemonia do Canto Erudito, imagino o quão difícil tenha sido desvencilhar-se de tal técnica e, sobretudo, criar uma nova que satisfizesse as exigências do que esta categoria se propunha a realizar.

Hoje temos o *belting* como algo consolidado e com uma metodologia específica, mas isso só foi possível pois, afirma Sacramento (2012, p.02), atendendo às exigências em grande escala que se formaram com a popularização dos musicais ao redor do globo, houve a necessidade de desenvolver e sistematizar novas técnicas que se adequassem à produção de fonações mais extremas da voz, como o grito, por exemplo.

Para Silva (2016, p.199), o *belting* apareceu em meados da década de 30, com nomes como Ethel Merman e Judy Garland, e deu-se como uma alternativa ao *legit*, que era nada mais, nada menos que o canto lírico da *Broadway*, ou seja, um tipo de emissão vocal com menos projeção para adequar-se ao microfone, mas ainda assim com pedagogia vocal inteiramente voltada para as técnicas oriundas ao Canto Erudito. Foi com o musical *Oklahoma!* que vimos o *belting* se estabelecer dentro dos musicais, primeiramente sendo utilizado apenas para reproduzir canções de personagens muito caricatos e depois evoluindo e tomando conta de todo o cenário do Teatro Musical.

A voz serve ao texto: o *belting* vem da necessidade de se cantar para plateias grandes, sem microfonação, com articulação próxima à da fala em região próxima a do call (o chamado forte, quase gritado, o “*HEY*”). A música, por isso, é escrita na região da fala (com a exceção do *legit*, que segue mais as regras do canto lírico). Por isso, quando a música se separa um pouco da região da fala, a presença do *belting* é tão importante, pois se preserva a articulação e a emissão mais natural da fala (SILVA, 2016 apud SCHUTTE, 1993, p.200).

Silva (2020, p.10), considera que, após o seu surgimento descendente do Canto Lírico, o *Belting* possui dois grandes momentos de significativas modificações em sua metodologia, que conhecemos como ‘*Belting* antigo’ e ‘*Belting* Contemporâneo’, sendo este segundo o que os cantores desta área aprendem e utilizam em suas performances atualmente.

O *belting* antigo é aquele que remonta aos musicais dos anos 40, e ainda em comum acordo com Silva (2020, p.10), algo muito recorrente observado em quem se utilizava desta técnica era um esforço contínuo para empregá-la, muitas vezes além do habitual, causando estresse físico e, em diversos casos, a aposentadoria precoce dos cantores por envelhecimento e desgaste precoce do trato vocal.

Ainda segundo o autor acima, os tempos foram passando e a técnica foi evoluindo para oferecer melhor qualidade de vida para aqueles que trabalhavam com este segmento da arte, sendo assim, surgiu o que conhecemos por *belting* contemporâneo, que trouxe mais liberdade na produção do som e, contrapondo àquele anterior, muito menos esforço utilizado em sua emissão, bem como um brilho e potência na voz, caracterizados por sua colocação frontal. Aqui também podemos destacar a utilização dos microfones, recurso imprescindível para as montagens de peças na atualidade, o que fez com que os cantores não precisassem mais empregar tanto esforço para se fazerem audíveis pelo público nos teatros.

Mas o que é o *belting* propriamente dito?

O nome *belting*, como nos informa Silva (2016, p. 199), advém do termo em inglês “*to belt out*” que em português significa cantar de maneira forçada ou gritada. O termo gera ainda muita polêmica, principalmente pelo fato de que, para estudiosos e entendedores do canto no geral, não parece saudável que haja um jeito de cantar que precise forçar o trato vocal, mesmo que já existam estudos e comprovações de que, com a evolução do método, o *belting* hoje é uma técnica saudável e os riscos à saúde vocal do cantor diminuiram significativamente com as alterações e modificações feitas na passagem do *belting* antigo para o *belting* contemporâneo.

Araújo (2013, p.45) define o *belting* como, basicamente, uma voz de laringe um pouco mais alta, com o espaço faríngeo mais restrito. O resultado disso é um som muito mais brilhante acusticamente. Falando na utilização dos músculos, para esta forma de emissão temos aqui uma predominância de TA, músculo tireoaritenóideo, mas com participação de CT, músculo cricotireóideo, onde ambos são músculos intrínsecos da laringe, cuja função é abrir e fechar a glote, ou seja, abduzir e aduzir, sendo o músculo cricotireóideo posterior o responsável pelo movimento de abdução, e o cricotireóideo lateral, junto ao músculo tireoaritenóideo e os aritenóideos, responsáveis pelos movimentos de adução, como afirma Cruz (2015). Quanto à ressonância, temos que ela é de base orofaríngea.

Apesar de haver ainda bastante especulação a respeito do *belting* nada mais ser do que voz de peito, reitero aqui que existe bastante diferença entre estes dois registros pois, ainda citando Araújo (2013, p.25), apesar desta técnica fazer uso do registro modal, é o registro modal médio e não o registro modal de peito, mesmo que haja a predominância de TA em alguns sub-registros.

Quanto às especificidades que caracterizam a técnica, podemos salientar a relação intrínseca entre fala e canto, como menciona Silva (2016, p.200). A voz serve ao texto, sendo assim, as músicas são escritas para a região média desta. O *belting*, por sua vez, serve a esta demanda.

Novamente conforme o autor supracitado, há também, nesta modalidade do canto, um estreitamento da faringe e o encurtamento do trato vocal, que faz com que o som saia com o brilho característico do *belting*. Ao contrário do canto clássico, em que a forma da boca deve ser semelhante a um megafone invertido, nesta técnica, ela deve ser em formato de sino, ou megafone, sempre com a mandíbula muito bem aberta e, novamente em contrapartida ao canto lírico, quanto mais agudo maior sua abertura.

Para Prado (2020, p.13), os atributos que transparecem o *belting* são, sobretudo o som metálico facilmente reconhecível, a emissão frontal, alta ressonância, extensão da voz falada, clareza no som podendo haver nasalidade, vogais claras, predominância do registro de peito mesmo em agudos, sons fortes e a ausência ou mínima utilização de vibratos, novamente diferindo do canto erudito, que faz largo uso deste recurso.

Cardoso, Fernandes e Filho (2015, p.02) salientam ainda o atraso na passagem de notas do registro de peito para o registro de cabeça como um dos aspectos fundamentais provenientes

desta técnica, o que faz com que haja nela uma bem-sucedida união da potência do canto lírico com a inteligibilidade do canto popular.

***Belting* e Teatro Musical no Brasil**

O ato de traduzir musicais inteiros para a língua portuguesa do Brasil é uma prática que remonta aos anos 1990, e as produções para a televisão da *Walt Disney Studios* tem uma grande influência nisto, como informa Silva (2019, p.02). No entanto, a história deste gênero no país é bem mais antiga.

Cardoso (2017, p.17) afirma que o teatro musical no Brasil chegou no ano de 1859, aos moldes do conhecido Teatro de Revista da França, com bastante humor, dança e música. O nome se deu pois os fatos encenados eram passados “em revista” como acontecimentos do ano anterior, com o objetivo de informar e, sobretudo, satirizar. Este gênero foi, com o passar dos anos e a boa aceitação por parte do público, tomando seu próprio rumo e diferindo-se cada vez mais das óperas, já tão alicerçadas no cenário musical da época.

No início do século XX, o teatro de revista era o gênero teatral mais expressivo no Brasil. O Rio de Janeiro, a capital, era o pólo concentrador da produção revisteira que se apresentava, com muita beleza, música, diversão e sátira político-social, a um público urbano fiel e crescente (FOLEGATTI, 2011, p. 107).

Porém, mais ou menos na metade do século XX, ainda de acordo com Folegatti (2011, p.110), o Teatro de Revista começou a ser cada vez menos apreciado pelo público carioca, que estava ávido por novidades, pois o gênero manteve-se em sua imutável forma primitiva desde que chegou às terras tupiniquins. Conseqüentemente, as plateias dos *shows* foram diminuindo gradativamente e de maneira significativa. É importante ressaltar que, neste momento, também estávamos vivendo o início de um regime militar no país, e com isso, o gênero revisteiro passou, aos poucos, seu bastão para uma nova forma de se fazer arte.

A partir da década de 60, o musical estilo *Broadway* que, segundo Silva (2019, p.05), fez um grande sucesso nos Estados Unidos principalmente pela megalomania com a qual se produziam tais espetáculos, aportou no Brasil.

Posto isto, outros títulos de musicais foram sendo trazidos até aqui, de acordo com a demanda, que só foi aumentando conforme os musicais foram cada vez mais se popularizando em solo brasileiro, de maneira que, ao início do século XXI, citando Folegatti (2011, p.120), já

havia um vasto leque de produções importadas que compunham e dominavam a cena teatral musical no eixo Rio-São Paulo, característica essa que perdura até a atualidade, embora possamos atestar que um possível processo de descentralização dessas produções tem sido iniciado por artistas de estados mais afastados do Sudeste.

Mundim (2021, p.09) explica que os musicais anglófonos têm uma parcela consideravelmente grande no que diz respeito à influência direta ou indireta no “fazer Teatro Musical” do Brasil, por motivos já explanados. Tendo isto em vista, o autor então afirma:

A proposta do Teatro Musical [...] seria a de uma vertente musical que apresenta uma ação por meio da música ou de sua combinação harmoniosa com os elementos do teatro, mesclando diálogos falados e números musicais, valendo-se da dramaturgia para criar a estrutura, os personagens e as ações, expressados por intermédio da música (MUNDIM, 2021, p.09).

Falando especificamente em *belting*, temos que esta técnica foi trazida até aqui na década de 1990 que, Cardoso e Fernandes (2015, p.51) informam, foi justamente a época em que se começou a traduzir as músicas, e não mais apenas os diálogos e textos falados, em versões de musicais estreladas nos teatros brasileiros.

Quanto ao recebimento da técnica pelos falantes de língua portuguesa do Brasil, Cardoso (2017, p.28) comenta que esta se deu de maneira bastante cômoda, uma vez que, diferente do canto erudito, o *belting* se encaixou de maneira muito natural aos fonemas aqui existentes. Nas regiões mais agudas não havia tanta nasalidade, a ponto de ficar caricato ou perder a sonoridade agradável, e a musicalidade não foi perdida devido às consoantes de nosso idioma.

Embora saibamos da existência de distinções a respeito dos fonemas da língua portuguesa em comparação com a inglesa, Cardoso (2017, p.29) garante que isto não foi necessariamente um problema que impedisse a importação e, especialmente, a tradução destes musicais para o português brasileiro.

Recursos Fisiológicos utilizados na técnica do *belting* no Brasil

É frequente a afirmação de que o *belting* se faz, puramente, com o registro de voz de peito. Tal alegação é equivocada, no entanto, é compreensível que ela seja repassada, principalmente por pessoas que, apesar de conhecerem a respeito de técnica vocal, não estudam especificamente as particularidades desta técnica, como diz Silva (2022, p.34).

A autora continua explicando que, embora este método possua uma grande utilização do registro de peito, havendo dominância dele, este não está ali em sua totalidade, uma vez que

o *belting* foi criado para ser, basicamente, uma extensão da voz falada e, assim sendo, não deve forçar excessivamente a voz do peito para sons mais agudos. Ou seja, nesta modalidade, a laringe está numa posição mais alta e se inclina de maneira diferente, se comparado ao canto lírico, e assim permanece ancorada ao cantar as notas mais agudas de uma canção.

A voz de peito é sabidamente preterida pelos cantores e professores de Canto, sobretudo aqueles cujas bases de aprendizado foram predominantemente eruditas. Para LoVetri (2003, p.161), a má reputação que acompanha a voz de peito se dá por conta de que muitos cantores sofreram problemas vocais e tiveram suas carreiras encurtadas por mau uso deste recurso, cantando papéis pesados demais para suas vozes, ou antes de possuir a potência e mormente o aparato técnico adequado para fazê-lo.

Comumente o registro de peito é aquele que utilizamos na fala, por isso, sua proximidade com o *belting*, diz Silva (2022, p.39), e imagino que seja por conta disto que pareça correto afirmar que esta técnica faz uso completo e exclusivamente deste. LoVetri (2003, p.163) pontua ainda que “a forma como o registro de peito é utilizado e se comporta na emissão vocal de cantores líricos é distinta à de um cantor popular”.

Existe também, conforme Cardoso (2017, p.36), um som híbrido, uma espécie de mistura entre os gêneros lírico e *belting*, popularmente conhecido como “*mix*”, termo advindo da nomenclatura norte-americana, de tradução literal “mistura” ou, neste caso, som misturado. Araújo (2013, p.25) complementa, falando que o *mix* é um sub-registro do *belting* contemporâneo e um recurso muito utilizado quando não se quer que os sons mais agudos deste saiam de maneira estridente.

Segundo ele, o *mix* é uma voz que se utiliza da laringe média, com espaço faríngeo maior que o do *belting* normalmente. O resultado disso é uma sonoridade mais redonda e bem menos cortante, com impacto mais fechado e aveludado, redondo.

Para Silva (2022, p.40), o *mix* ou *mixed voice* se difere do *belting* pois permite fazer essa mistura, utilizando-se mais ou menos das vozes de peito e cabeça, conforme o cantor julgar adequado para o seu timbre e o som que pretende emitir. Já o *belting*, embora não se utilize em sua totalidade do registro de peito, possui como uma de suas características fundamentais dispor-se de uma maior porcentagem dele em sua emissão vocal.

Considerações Finais

Os caminhos pelos quais o Teatro Musical percorre em território brasileiro, mostram-nos como modalidade artística cada vez mais presente na realidade dos artistas daqui. Cresce

exponencialmente o número de interessados, bem como o público para quem esta categoria se apresenta. É importante reconhecer isto pois, a partir do momento em que cresce a demanda por algo tão específico, urge também que se haja qualificação profissional para tal. Assim sendo, cantores e professores de Canto têm buscado entender os mecanismos atuantes por trás da inovadora técnica do *belting*, tão recente, porém já tão problematizada, sobretudo para aqueles que nada entendem sobre os processos fisiológicos que acontecem por trás das estridentes notas em registro de peito que escutamos.

Ao trazer o *belting* para o português brasileiro, apesar de manter-se intacta a base na qual se fundamenta a técnica, algumas adequações foram feitas. A língua portuguesa em muito difere do inglês americano, sendo o segundo muito mais nasalizado e, talvez este seja o principal ponto aqui, seu enfoque maior está na pronúncia de consoantes, ao passo que o nosso idioma se faz do completo oposto. Além disso, a utilização de alguns fonemas do português, não existentes no inglês, faz com que a técnica adquira características próprias quando transposta para a nossa língua.

No entanto, é unânime a opinião entre os autores que pesquisam a respeito deste tema de que o *belting* se deu muito bem aqui, as adequações feitas não descaracterizaram a técnica e suas bases se mantiveram as mesmas ainda que haja uma notória diferença fonológica entre as línguas e a prova de que a técnica se adaptou bem à mudança de idioma é o grande sucesso que as montagens importadas da *Broadway* vêm fazendo em solo nacional.

Referências

ARAÚJO, Marconi. *Belting Contemporâneo: Aspectos Técnico-Vocais para Teatro Musical e Música Pop*. Brasília, DF: Musimed Edições Musicais, 2013.

BAPTISTA, Barbara O. *The Acquisition of English Vowels by Brazilian-Portuguese speakers*. Florianópolis: Gráfica Editor Pallotti, 2000.

BERGAMO, Gabriella Nunes. *O Teatro Musical nos palcos do Brasil: questões do processo histórico do gênero musical*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

CARDOSO, Adriana Barea. Os Desafios do Canto Belting no Teatro Musical no Brasil. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2017.

CRUZ, Cleuber Pereira da. Anatomofisiologia dos mecanismos voluntários e involuntários na didática vocal: uma abordagem multidisciplinar na criação de vocalizes e exercícios no canto. 2015. 64 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

_____. FERNANDES, Ângelo José. A técnica de canto belting e sua aplicabilidade em versões de musicais na língua portuguesa do Brasil: quais os desafios na performance?. Revista Música Hodie, v. 15, n. 1, 2015.

_____. FILHO, Cássio Cardoso. Diferenças Espectrográficas da Emissão do Canto Belting e do Canto Lírico. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória, 2015.

ESTEVES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui. Teatro Musical no Brasil e do Brasil: uma diferença a se estudar.** Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação. São Paulo, 2014.

FOLEGATTI, Myrtes Maria da Silva. O Musical Modelo Broadway nos Palcos Brasileiros. orientador: Pina Maria Arnoldi Coco. Tese (doutorado)- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Rio de Janeiro, 2011.

LEITE, Pollyana Santos Pereira. BECATE, Renata Boutin. A Produção do Gênero Musical no Teatro, Cinema e Televisão; e a História e Recente Sucesso do Teatro Musical no Brasil. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Bauru, 2013.

LOVETRI, Jeannette (2003). Female Chest Voice. Vocal Pedagogy Column of Richard Miller. Journal of Singing. (vol. 60, No. 2). 161-164.

MUNDIM, Tiago Elias. Broadway ou West End: Influências dos Musicais Anglófonos na Produção dos Musicais no (e do) Brasil. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

PRADO, Andressa Medeiros Marinoni. Teatro Musical no Brasil: Características Vocais de Cantoras nas Vertentes Nacional e de Franquia da Broadway. Programa de Mestrado em Fonoaudiologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2020.

SACRAMENTO, Ana. As Vozes do Performer. Instituto Politécnico de Leiria. Leiria, 2012.

SILVA, Alexandre Santos da. Características do Belting como Recurso Interpretativo de Canções da Música Popular Brasileira. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Licenciatura em Música) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Campus Belo Jardim, 2020.

SILVA, Júlia Borges Serapico da. Teatro Musical: A Influência da Cultura Norte Americana nas Peças Musicais Brasileiras. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto Federal de Ciência, Educação e Tecnologia do Rio de Janeiro. Nilópolis, 2019.

SILVA, Luciano Simões. A Técnica Belting Usada no Teatro Musical Norte-americano e a Pedagogia Vocal no Brasil. *Dramaturgias*, [S. l.], v. 1, n. 2-3, 2016. DOI: 10.26512/dramaturgias.v1i2-3.8748. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8748>. Acesso em: 29 dez. 2022.

SILVA, Raquel Antunes da. O Cantor Crossover no Brasil: uma abordagem sobre a versatilidade vocal entre o canto lírico e o belting na contemporary commercial music. Dissertação (Mestrado). Universidade de Évora - Escola de Artes. Évora, 2022.